

Le corps de l'archive à l'ère du numérique

Jean-Michel Rodes - Directeur de l'Inathèque de France



La numérisation de l'image et du son, bouleverse très en profondeur le statut de l'archive audiovisuelle. C'est un troisième mode dans l'histoire de la reproduction. Nous avons connu longtemps la reproduction de main d'homme, puis la reproduction technique analogique, depuis quelques années s'est ouvert l'ère de la reproduction numérique.

Méditant sur les profondes transformations induites par la deuxième révolution des moyens de reproduction, la reproduction technique et son accélération décisive au dix-neuvième siècle, Walter Benjamin place *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* sous les auspices de Paul Valéry.

À l'aube d'une troisième révolution, celle du numérique, nous ne pouvons que remarquer à la fois l'actualité de cet aphorisme, mais peut-être aussi sa clôture quand la matière est proche de disparaître dans une large part des modes de l'expression humaine.

« Il y a dans tous les arts une partie physique qui ne peut plus être regardée ni traitée comme naguère, qui ne peut plus être soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance modernes » (Paul Valéry, *La conquête de l'ubiquité, Pièces sur l'art*, 1934, cité in Walter Benjamin). Nous retrouvons l'écho de ce principe constitutif – dans toute expression il y a une part de matière – du côté de l'archiviste : « On ne conserve que les objets. Tout objet est passible de conservation et seuls les objets sont conservables. Non l'idée mais l'encre, non l'image mais le sel d'argent, non la voix mais le microsillon [...]. Lorsqu'on a affaire à des objets biodégradables, là commencent ces sciences qui ont noms muséologie, ou archivistique, ou bibliothéconomie » (Michel Melot « Des archives considérées comme une sub-

stance hallucinogène », in Traverses n°36, L'archive, 1986). Nous avons depuis basculé dans un monde où les objets à archiver peuvent ne plus être biodégradables, où les objets, et plus seulement les idées, peuvent être sans matière.

1. Matière et expression

Il y a toujours eu une influence de la matière sur le message, et selon trois moments de son existence :

I. Production

On s'est toujours exprimé dans un espace contraint par les supports possibles de l'expression, et ces contraintes sont historiquement datées.

La proposition s'inverse également parfois – les accidents, la rugosité, la texture, les aspérités, les événements de la matière peuvent faire jaillir l'expression, comme une rencontre. Mais la proposition n'en est pas pour autant annulée. Le champ de l'expression n'est pas le même selon que l'on est fortement contraint par la dureté du granit, ou que l'espace semble totalement s'ouvrir avec le plan de travail virtuel des logiciels de création ; en fait le milieu de contrainte évolue, il devient logique et en évolution rapide, il tend asymptotiquement à être théoriquement nul.

II. Enregistrement

Avec les supports pré-numériques l'expression est couplée de façon profonde avec la matière qui l'a fait naître. Il passe toujours quelque chose de cette matière qui en devient presque insécable. En langage technique on appelle ça le bruit qui vient s'entremêler au signal. On peut rêver de techniques qui permettraient d'extraire des enregistrements anciens le signal de sa gangue de bruit. Cette opération est rarement neutre techniquement, sauf dans les cas grossiers. La matière et le message sont inextricablement liés,

il n'y a pas un rapport d'étrangeté entre le message et le bruit et il faut se représenter le message comme une simple structuration locale d'un bruit général. Aux extrémités du spectre du sens les différences paraissent tranchées, mais plus on s'approche du centre plus la répartition devient indécidable. La perception humaine est capable de les distinguer, elle est faite pour ça, elle cherche toujours du sens, des schèmes d'organisation, mais au prix de ce qui apparaîtrait comme un considérable appauvrissement du message pour une autre perception ou à l'instant suivant. Le temps amène aussi son bruit, sa patine sur le document, il le dissout de façon plus ou moins réparable. Et l'on sait tous les débats qui peuvent naître d'une restauration un peu trop violente, toujours trop violente pour certains. Le voile du temps qui passe est consubstantiel d'une œuvre,

phénomène qui se développe de façon intermittente au cours de l'histoire, par bonds successifs séparés par de longs intervalles, mais avec une intensité croissante » (Walter Benjamin, *Œuvres III, L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, 1939, p. 271).

L'écart à l'original se jugera différemment selon ces deux modalités, on aura affaire dans un cas à une interrogation sur l'authenticité, dans l'autre la question sera celle de la fidélité.

On a tous eu l'expérience d'une photocopie que l'on rephotocopie à plusieurs reprises. Le contenu ne change pas, mais la forme s'empâte progressivement, les pleins et les déliés se rencontrent, jusqu'au point ultime où la forme devient binaire et où s'évanouit le sens. C'est la problématique fondamentale de la reproduction technique, à chaque géné-



Étudiants de David C. Evans et Ivan Sutherland, université de l'Utah, numérisant une coccinelle et le résultat à l'écran

dans chacun de ses niveaux – vieillissement du support, des pigments, des vernis, vieillissement des modes, des langages, des postures, des voix, des sujets... et le bruit qui paraissait troubler le message le restitue trop étrangement neuf quand on le retire.

III. Reproduction

Il faut entendre l'opération de copie en deux sens différents, la copie de main d'homme et la copie automatique : « Il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible. Ce que des hommes avaient fait, d'autres pouvaient toujours le refaire. Ainsi la réplique fut pratiquée par les élèves dans l'apprentissage de l'art [...]. Par rapport à ces procédés, la reproduction technique de l'œuvre d'art représente quelque chose de nouveau, un

ration le signal tend à disparaître un peu plus, une sorte d'entropie locale du sens perdant progressivement l'énergie qui l'a fait naître contre le bruit.

La reproduction humaine est toute différente, elle est faite de distorsions progressives du sens, mais sans sortir de son cercle. C'est toute l'histoire des manuscrits passant de moins copiste en moins copiste et qui progressivement produisent un nouveau texte, ou plutôt plusieurs car c'est en général un lignage arborescent.

2. L'archive audiovisuelle numérique

En regard l'image numérisée se présente aujourd'hui selon trois possibilités :

- la numérisation du signal selon des technologies pro-

Jean-Michel Rodes

Le corps de l'archive à l'ère
du numérique

priétaires et sur support bande. Cette modalité permet, du fait du codage du signal, la multi-génération sans perte. Pour le reste elle s'arrête à mi-chemin des anciens processus analogiques.

- la conservation en mode fichier informatique du résultat d'une numérisation du signal vidéo et audio, qui rend le signal totalement indépendant du support et d'une machine spécifique.
- la conservation en mode fichier informatique des objets numériques et de leurs métadonnées. Cette modalité permet de conserver séparément tous les éléments individuels composant une scène temporelle – algorithmes de synthèse, images vidéos, éléments audios... – ainsi que les prescriptions de reconstruction de la scène, et des informations – juridiques, documentaires, techniques... – sur chacun des objets.

De fait le numérique efface la distinction entre original et copie, on a plutôt affaire à des exemplaires identiques, voire à des instances d'une même essence. Il est étrange de voir d'ailleurs le vocabulaire technique pour désigner ces états nouveaux de



l'information retrouver les terminologies philosophiques. Pour les deux dernières formes d'archives numériques le temps de la reproduction s'est complètement affranchi du temps de la représentation.

3. Entre monumental et documental : la question de la forme

« Dans un dispositif de mémoire on peut en général distinguer une fonction discursive et une fonction non discursive. Si la première est plutôt dominante on aura un document, si c'est la seconde un *monument* » (Marc Guillaume, *La politique du patrimoine*, 1980, p.131).

Pour exemplifier la thèse de Marc Guillaume on pourra dire que le discursif c'est ce qui porte l'information, ce qui peut être l'objet de l'étude, objectivable et traduisible dans

un autre langage, donc transmissible. Le monument c'est ce qui reste quand on a épuisé le document de son information.

« C'est par le *studium* que je m'intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte comme de bons tableaux historiques : car c'est culturellement [...] que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors, aux actions » (Roland Barthes, *La chambre claire*, 1980, p. 48).

Les différents moyens d'expression ne sont pas égaux face à la reproduction (on pourrait dire les différents arts, mais la notion d'œuvre masquerait la généralité du problème). Chacun établit une configuration spécifique entre la matière, la forme et le contenu – pensons à la musique, aux arts de l'écrit, à la peinture, la sculpture, aux arts audiovisuels, l'architecture ...

Revenant en 1943 sur les grands partages sémiologiques de Ferdinand de Saussure entre *expression* et *contenu*, le linguiste danois Louis Hjelmslev insiste sur leur étroite interdépendance : « La langue est une forme et il existe en dehors de cette

forme une matière non linguistique, la "substance" saussurienne –le sens [...] C'est en vertu de la forme du contenu et de la forme de l'expression, et seulement en vertu d'elles, qu'existent la substance du contenu et la substance de l'expression... » (Louis Hjelmslev *Prolégomènes à une théorie du langage*, 1971, p. 75 et 99).

Rapporté aux médias audiovisuels, systèmes de représentation capables d'incorporer en abyme toutes les formes d'expression sonores et visuelles, c'est à une stratification complexe et emboîtée que l'on a affaire, en aval et en amont de la langue, où ce qui est forme selon un niveau d'analyse devient substance pour un autre niveau. Internet élargit encore cette intégration des médias avec ce qu'il est convenu d'appeler la convergence ; le *rich media* redonne à chaque média son indépendance tout en conservant

leur co-présence, et ouvre en outre aux possibilités d'interaction entre médias et d'interactivité avec le lecteur.

L'écrit a été sans doute le premier système permettant d'extraire le message de la matière première dans lequel il prend naissance, de le rendre propre à la reproduction et donc à une circulation et conservation sans limites. La limite devrait-on dire n'est plus physique, mais devient celle de la compétence à interpréter le code (ou les codes), aux frontières des civilisations.

« Le théorème de Pythagore, toute la géométrie, n'existent qu'une seule fois, si souvent et même en quelque langue qu'ils puissent être exprimés » (Edmund Husserl, *L'origine de la géométrie*, 1962 p. 179).

Mais, même si on ne considère que les systèmes de notation écrits, cette assertion ne peut être extrapolée sans précautions. Plus le message est proche de l'idée pure et plus elle est vraie ; les propositions scientifiques sont sans doute très proches d'une expression dénuée de forme. Mais que la forme de l'écrit – calligraphie, enluminures, manuscrits... – prenne le pas et, l'original une fois détruit, on ne pourra en conserver que l'image. On retombe alors dans les



Le grand passionnaire enluminé de Weissenau et son scriptorium, autour de 1200, in M. Parisse, *Apprendre le latin médiéval*, Paris, Picard 1999

apories de la reproduction analogique auxquelles seul le numérique peut donner une réponse définitive.

En fonction de l'importance de cette composante forme/matière les arts ont connu une histoire inégale de leur reproductibilité. C'est ainsi que Nelson Goodman discerne une évolution des arts autographiques (à exemplaire unique, comme la peinture) vers des arts allographiques. « L'hypothèse de Goodman est de type historique : tous les arts auraient été, à l'origine, autographiques, et se seraient, progressivement et inégalement, émancipés en adoptant, là où c'était possible, des systèmes de notation – le plus irréductible

étant apparemment la peinture » (Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, 1994, p.25).

4. La perte de la matière

Toute matière est appelée à disparaître, en se désagrégeant, en se transformant. On a d'ailleurs, sans y penser, toujours été confronté à cette mort, inscrite en elle, de l'archive-matière et à la survie du message : « Rappelons que quatre siècles séparent Virgile des plus anciens manuscrits connus de son œuvre, treize pour Platon et dix-neuf pour Euripide » (Régis Debray, *Dieu un itinéraire*, 2001, p.161). Les cycles des supports écrits sont plus longs que ceux de la transmission orale ; selon son support une inscription pourra durer plusieurs milliers d'années avant de devoir emprunter un autre support pour perdurer dans la mémoire



Archives ?

des hommes. La mémoire orale se conforme aux générations humaines. Elle passe de cerveaux en cerveaux pour se propager ou se transmettre. Mais le principe est le même. Le déploiement du monumental, de l'inscription sur de la matière dure dépassant la vie humaine peut faire oublier ce principe, mais il reste sous-jacent : on peut conserver

pour l'éternité le documentaire, pas le monumental.

Encore ce partage n'est-il pas fixe dans le temps : ce qui était de l'ordre du monumental du point de vue de sa conservation à l'ère de l'analogique peut passer du côté du document avec le numérique. Jusqu'à l'invention du numérique toutes les formes d'expression audiovisuelle étaient du côté du monumental, leur prolifération au vingtième siècle pouvait faire douter de la capacité de nos sociétés à en conserver quoi que ce soit. L'explosion des émetteurs de message, la rapidité des cycles technologiques, la faible durée de vie des supports (une trentaine d'années), condui-

sait inéluctablement à une économie impossible de cette conservation : l'effort de conservation aurait été en progression géométrique tous les trente ans, sans prémunir pour autant contre la disparition progressive du signal.

« Je ne puis transformer la photo qu'en déchet : ou le tiroir ou la corbeille. Non seulement elle a communément le sort du papier (périssable), mais, même si elle est fixée sur des supports plus durs, elle n'en est pas moins mortelle : comme un organisme vivant, elle naît à même les grains d'argent qui germent, elle s'épanouit un moment, puis vieillit. Attaquée par la lumière, l'humidité, elle pâlit, s'exténue, disparaît ; il n'y a plus qu'à la jeter. Les anciennes sociétés s'arrangeaient pour que le souvenir, substitut de la vie, fut éternel et qu'au moins la chose qui disait la Mort fut elle-même immortelle : c'était le monument.

Mais en faisant de la photographie, mortelle, le témoin général et comme naturel de "ce qui a été", la société moderne a renoncé au Monument. [...] l'ère de la Photographie est aussi celle des révolutions, des contestations, des attentats, des explosions, bref des impatiences, de tout ce qui dénie le mûrissement » (Barthes, *op. cit.*, p.145-146).

Et le phénomène pouvait s'analyser de manière identique dans le monde de l'écrit avec l'explosion de l'archive au vingtième siècle, certains parlant après la loi de 1979 de *substance hallucinogène* (Michel Melot, *op. cit.*), corrélatrice de

l'explosion de la société de l'information – 110 km de rayonnages tous les ans aux Archives de France, plus de 50 000 livres versés annuellement à la Bibliothèque nationale de France (contre moins de deux cents en 1793), 500 000 éditions de périodiques. Une telle exponentialité pose des questions fondamentales en termes d'information comme en termes de conservation auxquelles seul le numérique peut apporter des réponses.

Il semble pourtant qu'avec la matière il y ait une perte, difficile à analyser, à rationaliser. Cette perte est du côté de la rencontre, subreptice, avec le *ça a été*.

« Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois ce n'est pas moi qui vais le chercher [...] c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. [...] Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne) » (Barthes, *op. cit.*, p.49).

Avec l'effacement du corps de l'archive, ce nouvel éloignement de la matière, il y aurait en proportion une perte de l'affect. Si l'archive est ce paradoxe d'une matière toujours déjà en lente décomposition, témoin et expression d'un passé mort, mais composante non négligeable de notre émotion, s'agit-il vraiment encore d'archive quand ce qui soutient ce lent travail du deuil laisse place à l'éternité du numérique ?

